

## PIANO REFLECTIONS: Ellington pianista attraverso un'analisi delle registrazioni del 1953.

I brani confluiti nell'album "Piano Reflections" della Capitol furono registrati da Duke Ellington durante tre sessioni nel 1953, 13 e 14 Aprile e 3 Dicembre. Si tratta della prima opera discografica realizzata come pianista solista se si eccettuano le due facciate in piano solo Black Beauty e Swampy River incise nel 1928. Fra le altre prove discografiche importanti di Ellington al piano (escludendo ovviamente gli innumerevoli e magistrali interventi nel contesto dell'orchestra) c'erano stati i duetti con Jimmy Blanton (di cui nel '72 realizzerà un remake con Ray Brown nell'album This One's For Blanton), Dancers In Love – terzo movimento della Perfume Suite nel '44 (di cui è presente una versione in questo album senza introduzione) e A Clothed Woman nel '47. Il periodo di Piano Reflections coincide con la fase più difficile dell'orchestra: la sua attività era molto ridotta e questo è un fattore che può aver indotto a realizzare questa raccolta così articolata di registrazioni come pianista che Ellington non aveva mai prodotto prima. Anche quando dopo l'esibizione a Newport del '56 ci sarà la rinascita commerciale e artistica dell'orchestra, Ellington continuerà a esibirsi e a registrare in trio come testimoniato da Piano In The Foreground del '61 e dal più noto Money Jungle del '62 (con Charles Mingus e Max Roach).

Nel disco è ben documentata l'evoluzione del pianismo e della scrittura ellingtoniani dalle origini ragtime alla fase impressionistica (rappresentata da Reflections in D e Retrospection) che negli anni a venire sarà ulteriormente sviluppata con composizioni come The Single Petal Of Rose (da The Queen's Suite) o Springtime In Africa, mentre è assente quella vena "espressionista", fortemente percussiva e a tratti atonale, che troveremo per esempio in Money Jungle e nella Fragmented Suite for piano and bass del '72.

Il programma comprende una serie di nuove composizioni a fianco di brani preesistenti fra cui alcuni erano o sarebbero diventati fra i più conosciuti del repertorio ellingtoniano (Prelude To A Kiss, In A Sentimental Mood, Things Ain't What They Used To Be) e una ballad di Strayhorn (Passion Flower).

Nella scaletta dei brani risulta essere ben rappresentato l'universo compositivo ed espressivo di Ellington: possiamo per esempio ravvisare le diverse categorie indicate da Gunther Schuller in "L'Era dello Swing" (pezzi ballabili; numeri di stile jungle; pezzi d'atmosfera; ballads; composizioni libere e non funzionali) anche se, riferendosi egli prevalentemente alla produzione fino al '40, vanno nel nostro caso corrette.

I pezzi d'atmosfera che rimandano al filone di Mood Indigo, Solitude o Dusk sono rappresentati da Melancholia e December Blue ma si possono far rientrare anche due composizioni con una costruzione più impressionistica e un carattere che anticipa la dimensione meditativa e spirituale di alcuni brani del repertorio "sacro" degli anni successivi: si tratta di Retrospection e Reflections In D e sono secondo il mio parere due momenti importanti che imprimono un segno particolare all'impressione globale che si trae dall'ascolto dell'album.

Le ballads sono Passion Flower, Prelude To A Kiss, In A Sentimental Mood e All Too Soon.

La componente "esotica" è qui rappresentata da Montevideo.

La categoria dei ballabili potrebbe essere in questo caso assimilata a quella dei due blues: B Sharp Blues e Things Ain't What They Used To Be.

Who Knows?, Dancers In Love, Kinda Dukish– con un impianto formale derivante dal ragtime- e Janet (con un'interessante struttura A-B-A allegro, lento, allegro) possono prendere il posto dei pezzi liberi e non funzionali.

Purtroppo l'attività pianistica di Ellington è stata messa in secondo piano (e comprensibilmente) dall'imponenza della sua produzione come compositore e band-leader ma ritengo sia impossibile trovare anche nelle registrazioni più riuscite dei grandi pianisti di tutta la storia del jazz la varietà che troviamo in Piano Reflections: come sottolinea Riccardo Scivales nel suo saggio "Ellington pianista: dal ragtime all'astrazione", "Ellington è stato probabilmente il più completo pianista dell'intera storia del jazz, nel senso che più di ogni altro pianista ha saputo esprimersi con una ricchissima gamma di registri stilistici ed espressivi."

La grandezza della personalità di Ellington si manifesta nell'ampiezza e diversità di strumenti espressivi che riguardano ogni aspetto della creazione musicale: già nei titoli dei brani sono suggeriti un tono umoristico, uno meditativo descrittivo o quello più romantico.

Anche sotto il profilo della forma si può constatare come Ellington ripeta solo una volta esattamente la stessa struttura e ci sia anche una buona differenziazione dei tempi:

<i>Who Knows?</i>	AABACC'DEFFGHBA Coda	medium-up swing
<i>Retrospection</i>	AA' Int. BBCB A	rubato (duo con basso con arco)
<i>B Sharp Blues</i>	Blues ABCDEFGHA	medium-up swing
<i>Passion Flower</i>	AABABA Coda	ballad (beguine)
<i>Dancers In Love</i>	A 16(aaba) B 16 (cc) A 16 (aaba) C 32(dded) Coda16	up swing
<i>Reflections In D</i>	Intro AABABA Coda	rubato (duo con basso con arco)
<i>Melancholia</i>	Intro AABABA Coda	rubato (duo con basso con arco)
<i>Prelude To A Kiss</i>	AA'BA''BA'''	ballad slow swing
<i>In A Sentimental Mood</i>	Intro AABA AABA	ballad medium swing
<i>Things Ain't What They Used To Be</i>	Blues A(BCD)A	medium swing
<i>All Too Soon</i>	Intro AABABA Coda	ballad slow swing
<i>Janet</i>	veloce: AABA –lento:ABAC- veloce:AABAA...	up swing – slow swing-up swing
<i>Kinda Dukish</i>	ABCDABE Coda	up swing
<i>Montevideo</i>	AABB'B''A Tr. CC'A'Coda	medium latin (trio + congas)
<i>December Blue</i>	A B(BluesI) C(BluesII) D(BluesIII) A	slow swing

Nelle tabelle che seguono e che riportano gli schemi formali dei brani trascritti si è cercato anche di riassumere i tanti modi in cui Ellington organizza il discorso musicale a livello pianistico.

In ogni brano lo stile pianistico di Ellington dimostra un interesse e una vitalità ritmica straordinari che egli riesce spesso a rendere con il minimo dei mezzi. C'è poi la varietà timbrica del suo suono pianistico: Ellington dimostra sempre di dominare lo strumento e di poter ottenerne ogni sfumatura con la disinvoltura e autorevolezza della tecnica acquisite durante il suo apprendistato pianistico prima a Washington e poi a New York nei primi anni venti. Sicuramente il rapporto con le grandi personalità del pianismo stride ha fornito Ellington di un approccio pianistico orchestrale, ritmicamente e armonicamente molto sviluppato, che messo al servizio della sua immaginazione compositiva sarà un elemento determinante e darà i frutti che conosciamo. Bisogna anche mettere in evidenza che in tutti i brani non sono mai presenti veri e propri soli improvvisati: anche i chorus di blues suonano più come temi secondari o variazioni (tanto che ho preferito definirli come sezioni successive equivalenti al primo tema). Ellington dimostra piuttosto di essere nella condizione di improvvisare piccole o grandi variazioni in ogni momento dell'esecuzione: anche questa è probabilmente una mentalità ricevuta in eredità dalla tradizione stride. Tutto ciò determina all'ascolto un senso di grande coesione strutturale ma anche di estrema naturalezza.

Ecco un'analisi più dettagliata di alcuni brani le cui trascrizioni complete si trovano in Appendice al testo.

## Who Knows?

E' uno dei pezzi che più si richiamano alla tradizione stride di maestri come James P. Johnson e Willie "The Lion" Smith : pur non comparando mai l'accompagnamento "oom-pah" della m.s. (come avviene invece in Dancers In Love) sono presenti il gusto per le progressioni armoniche complesse, gli ampi accordi, i salti di registro, lo sfruttamento delle zone estreme della tastiera, la grande varietà nella tessitura pianistica ( vedi schema), la concezione poliritmica.

sezione	A	A	B	A
misure	8	8	8	8
tonalità	Eb		Ab	Eb
tessitura pianistica	accordi omoritmici a parti late; linea singola e in ottava		m.d. melodia reg. medio-alto; m.s. accordi parti strette reg. medio	accordi omoritmici a parti late; linea singola e in ottava

C	C	D	E (var. di A)
8	8	8	8
Eb		Ab	Eb
m.d. accordi aperti in progressione ascendente e volatine discendenti; m.s. bassi reg. grave		linea singola in ottava	accordi ribattuti

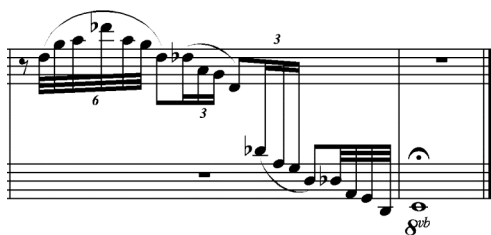
F (var. di A)	F	G (Var di B)	H (Var.di E)
8	8	8	8
Eb		Ab	Eb
salti di registro fra ottave sull' acuto e accordi sul medio		salti di registro e combinazioni poliritmiche	accordi ribattuti in progressione cromatica ascendente e volatine discendenti

B	A	CODA
8	8	6
Ab	Eb	Eb
melodia di B a ottave		ripresa di accordi ribattuti e arpeggi discendenti

Come si può notare dallo schema la forma è una raffinatissima elaborazione di una tradizionale sequenza

Esposizione	Solo	Riesposizione
AABA	AABA x 2	BA + coda

Dove i due choruses di "improvvisazione" in realtà sono costituiti da variazioni scritte delle sezioni del tema principale: addirittura H risulta essere una "variazione della variazione" (E variazione di A). L'idea caratterizzante è una progressione di accordi di dominante con 9+ e 5- alternati a dominanti con 13 sul ciclo delle quinte, ritmicamente anticipati, che occupa la prima parte della sezione A e che sarà oggetto di varie trasformazioni nelle sezioni corrispondenti successive: accordi con 5- ascendenti in C; accordi ribattuti in E; discesa cromatica di accordi di 9+ e 13 alternati ad ottave sul registro acuto in F; accordi ribattuti di 9+ cromatici ascendenti. La seconda parte delle sezioni A, C, F, H presentano diverse elaborazioni sulla progressione III VI II V I nella tonalità d'impianto (Eb). La sezione B così come le affini D e G, offrono un notevole contrasto sia dal punto di vista armonico (armonia più statica, II V I del IV e II V del V) che della scrittura pianistica: linea singola con accordi in controtempo della m.s. in B; le due mani in ottava in D; come B ma con la melodia raddoppiata all'ottava superiore in G. Per bilanciare le progressioni di accordi ascendenti Ellington utilizza le sue caratteristiche cascatine di rapidi arpeggi discendenti, con cui percorre gran parte del registro dello strumento, realizzate senza preoccuparsi della precisione ma con una elegante nonchalance e un tocco del tutto suoi e che possiamo ritrovare come una sua firma pianistica in tante registrazioni con l'orchestra (basti citare la fine della celeberrima introduzione a In A Mellotone).



## Retrospection

Come Melancholia e Reflections In D, Retrospection è eseguito su tempo rubato: di qui l'assenza della batteria( che a quei tempi non era ancora concepibile sganciata da una pulsazione regolare) mentre il contrabbasso suonato con l'arco fornisce a Ellington un affascinante tappeto su cui muovere liberamente le sue armonie.

La forma A A' Interludio B B' C B A può essere letta come una sofisticata variante della forma più comune:

Intro (A) AABA (BBCB) Coda=Intro

Come tutti i grandi compositori anche Ellington tende ad associare le tonalità ad un particolare colore o clima : così possiamo rilevare che le due composizioni "impressionistiche" sono entrambe in D (anche se non è possibile considerarla una vera e propria tonalità); F minore- Ab funziona bene per i brani caratterizzati dallo "spanish tinge" come Montevideo ( ma era la stessa anche di Swampy River e di Caravan); Db ha un tinta adatta all'intimismo di Melancholia e Prelude To A Kiss (come lo era stato per Solitude).

A:

*Dmaj7; Ab/D; Dmaj7; Bmaj7; D+; Fmaj7; A/G7; Ebmaj7; D7+9*

Interludio:

*G7-5; Cmaj7; Fm7; Em7-5; A7-9*

B:

*Bm7; Bb7+5; D/A; Am7-5; A/G; D/F#; F°; Em7; A9(sus4); Am7; Dmaj7*

B':

*Bm7; Bb7+5; D/A; Am7-5; A/G; D/F#; F°; Em7; A7-9; F#-D; A-11/E; D9*

C:

*Gmaj7; Dm7; G7sus4; G7-9/13; Cmaj7; C#m7-5; F#7sus4-9; F#7-9; G; Ebm7-5; A/E; E7sus4/E7; Em7; A7-9/+11/13;*

Mentre Who Knows? era costruito su una progressione che metteva in risalto le funzioni tonali, Retrospection è costituito nella sezione A da una sequenza di accordi accostati gli uni agli altri secondo un concetto coloristico; solo fra gli ultimi due accordi e l'inizio dell'Interludio si potrebbe rintracciare una relazione cadenzale ma il contesto impedisce di percepirla in quel modo.

Nelle altre sezioni è possibile incontrare diverse successioni di accordi con rapporti tonali che contribuiscono a dare varietà e a conferire al discorso musicale una direttrice ma Ellington riesce comunque a mantenere quell'atmosfera di contemplazione creata anche attraverso un sapientissimo dosaggio di dissonanze e consonanze ( alterna accordi di diversa costruzione, da molto complessi a semplici triadi), le sottili variazioni nelle figurazioni di arpeggi e bicordi e il suo suono pianistico così pieno di nuances.

Verso la fine della sezione A Ellington introduce una sonorità di straordinario effetto che mi sembra doni alla composizione una gradazione di colore tutta speciale. Nello schema ho semplificato questo passaggio chiamandolo con l'armonia di arrivo (D+) ma è praticamente impossibile trascriverlo con una sigla trattandosi del risultato della concezione "lineare" e non verticale dell'armonia: è un procedimento tipico di Ellington, che produce movimenti di voci e dissonanze di grande efficacia, elementi caratteristiche della sua scrittura orchestrale.



Un altro punto in cui l'armonia mi sembra il risultato della scrittura lineare si trova alla fine di B: la cadenza V I assume questa configurazione ( con la riduzione della Dominante ad accordo minore) per il movimento ascendente della voce si-do-do# bilanciato dal moto contrario della voce superiore;



in Piano Reflections un caso simile si trova anche nel movimento centrale di Janet.

## B Sharp Blues

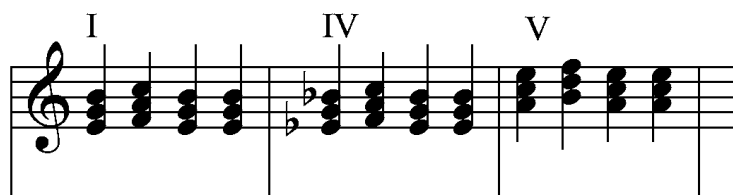
In questi nove choruses di blues in "si diesis" ( che ho comunque trascritto in do...) Ellington dispiega una serie di variazioni sulla forma blues, impressionante per la varietà di soluzioni armoniche, stilistiche, formali, pianistiche.

chorus	A	B	C	D
struttura	aa'b	aa'a	aa'a''	aa'b
tessitura pianistica	linea singola con risposte ad accordi a parti late	linea in ottava	accordi centrali	linea singola (più acuta rispetto ad A)

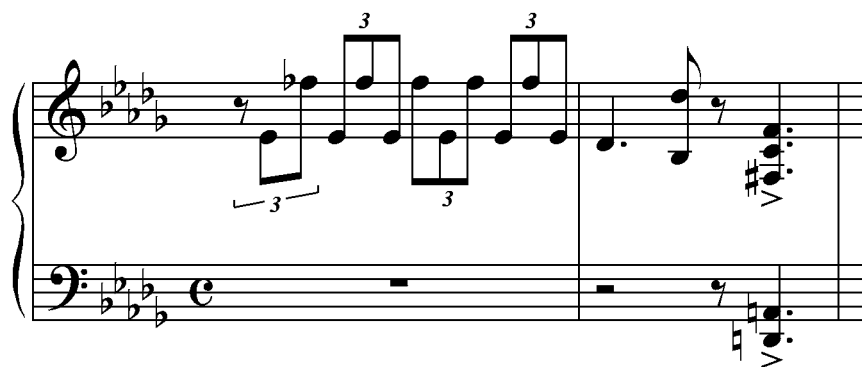
E	F	G (var.di D)	H	A
abc	abc	aa'b	aa'a''	aa'b
"boogie-woogie": accordi ribattuti a parti strette e bassi	"boogie-woogie": accordi ribattuti a parti late e bassi	linea singola armonizzata a termine frase	m.d.: gioco poliritmico su ottava do-do reg. acuto; m.s. bassi e accordi	linea singola con risposte ad accordi a parti late

A: C | C | C7-5+5+9 | C7-5+5+9 | F7 | F7 | C7-5+5+9 | C7-5+5+9 | D-7 | G7 | C6 | C6 ||  
 B: C6 | C6 | C6 | C6 | F7 | F7 | G7 | G7 | C6 | Db7+9 ||  
 C: Cmaj7 | Cmaj7 | Cmaj7 | Cmaj7 | F7sus4 | F7sus4 | Cmaj7 | Cmaj7 | G7sus4 | F7sus4 | Cmaj7 | G7 ||  
 D: C | C | C | C7 | F7 | F7 | C7 | C7 | G7 | G7 | C F-/G | C6 ||  
 E: C | C | C C°7 | G7 G-7 C7-9/13 | F9 | F9 F#°7 Ab7/Gb | C6 | C6 | D-7/G | G7-9/13 C6 F F#°7 | C/G ||  
 F: C7 | C7 | C7 | C7 | F9 | F9 F#°7 | C/G F/G | C/G Eb°7 | D-7 | D-7 G7-9 | C/G G7-9/13 | C6 ||  
 G: C | C | C7 | C13 | F | F | C7+11/13 | G7 | D-7 G7-9/13 | C6 G7-9/13 | C6 G7 ||  
 H: C | C | C | C7 | F7 | F7 | C/E | C/E | D-7 | D-7 | C | C ||

In C troviamo la variazione armonicamente nello stesso più sofisticata ed essenziale, espressione della libertà e del gusto con cui Ellington percepiva e sapeva comunicare il senso del blues: con un gioco di sovrapposizioni di terze ( che ricorda il tema di Take The Coltrane di qualche anno dopo) i tre accordi della forma blues diventano rispettivamente 7 maggiore, 7sus4/9, 13sus4.



Stessa libertà che dimostra nell'idea che sta alla base del quarto chorus di Things Ain't What They Used To Be con la blue note fa bemolle a distanza di nona minore dal resto della frase:



Da notare che Ellington utilizzerà le linee di A e C in C Jam Blues (versione Columbia 12/2/59) .



## Melancholia

sezione	Intro	A	A	B	A	B	A	Coda(=Intro)
misure	4	8	8	8	8	8	8	4
tonalità	Db			Gb,F	Db	Gb,F	Db	

Si tratta di una melodia di struggente bellezza, costruita nella con un perfetto equilibrio di slanci e ricadute e ogni elemento dell'armonia è scelto con grande cura. Per esempio ecco il voicing per il Eb13 della quarta mis.



o l'utilizzo dell'accordo "frigio" sus4-9 come dominante



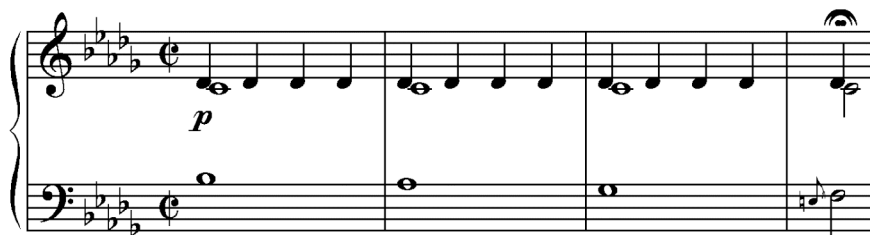
Nella sezione B troviamo due interessanti passaggi armonici che sono probabilmente il risultato come in Retrospection di una concezione lineare: nella prima mis. Gb-7 Gb maj7



e nella quinta mis. Bb-6 Bb7



Tutta questa breve opera è disseminata di particolari preziosi ma è l'idea usata come apertura e chiusura a impressionare per il rapporto fra mezzi impiegati ed esito espressivo: con una specie di cluster creato da un Re bemolle che rintocca, un Do e un Bb che scende per grado congiunto Ellington riesce a esprimere il senso del titolo con una precisione sconvolgente.



## Prelude to a kiss

sezione	A	A'	B	A''	B	A'''
misure	8	8	8	8	8	10
tonalità	Db		F	Db	F	Db

Anche in questa versione della celeberrima ballad incontriamo una soluzione armonica affascinante sempre con un impiego raffinatissimo della dissonanza: alla sesta misura della sezione A Ellington armonizza mib e do del tema con due voicings aperti di F°7 e E°7 per cui si produce nel primo un' intervallo di nona minore fra il mib e il re della voce interna.



Per quel che riguarda il tocco pianistico si può apprezzare l'effetto che, in questo come in altri pezzi di carattere simile, Ellington ottiene arpeggiando spesso gli accordi molto rapidamente; inoltre crea spesso sonorità singolari tenendo alcune voci di un accordo mentre altre si muovono



Anche in questo brano risulta chiara la matrice stride nell'uso dei bassi al registro grave e l'organizzazione pianistica nel bridge (ottave in alcuni casi armonizzate nella m.d. e la varietà dell'accompagnamento nella m.s.).

## Montevideo (aka Night Time)

sezione	A	A	B	B'	B''
misure	8	8	10	10	10
tonalità	Fm		C7-9 (Fm)		
tessitura pianistica	m.d. ottava ribattuta reg. acuto; m.s. terze e seste reg. centrale		m.d. accordi a parti strette reg medio- acuto; m.s. ritmo di habanera con bassi e accordo centrale		parte finale passo in ottava in unisono con contrabbasso

A	Transizione	C	C'	A'	Coda
8	4	8	8	8	8
Fm	modulazione	Ab		Fm	Ab
	m.d.: accordi spezzati; m.s. triadi reg. medio	melodia raddoppiata su due ottave	melodia armonizzata;		linea in ottava; doppie ottave

Appartiene ai brani registrati nella sessione di dicembre: in questo pezzo al trio viene aggiunto un percussionista che ne enfatizza l'ambientazione "latina"; la ritmica gioca un ruolo più significativo che altrove nel disco, avendo a disposizione diversi breaks (quarta e ottava mis. di A; fine di B). La forma ricorda quella di Swampy River: tre temi (anche se in questo caso i primi due non contengono un vero e proprio disegno melodico); transizione per modulare al relativo maggiore del terzo tema e ritorno alla tonalità d'impianto. Per quanto riguarda il ritmo, Ellington accenna al ritmo habanera con le terze e seste della m.s. in A per poi elaborarlo nella scatenata figurazione di B

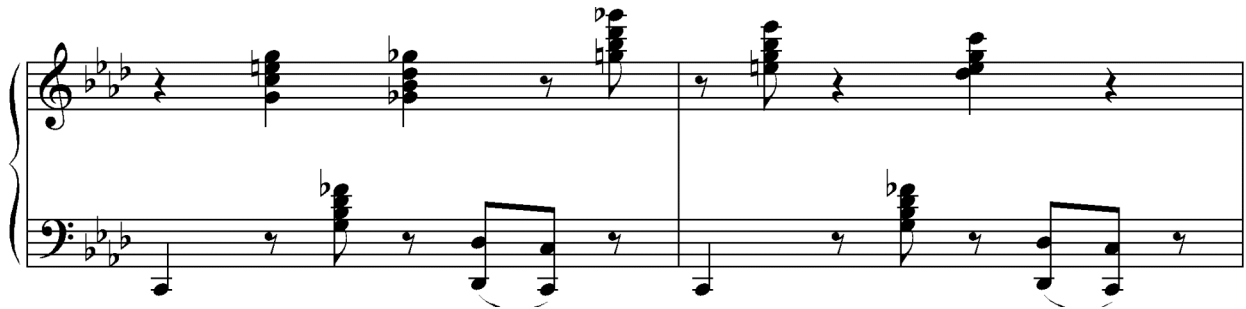


a cui fa da contrasto il tema a ottave di C.

L'armonia di B, B' e B'' è basata, come nella sezione A di Caravan, sulla dominante di F-, C7 che viene sviluppata da Ellington con una serie di sovrapposizioni che possono essere fatte rientrare nell'universo armonico della scala diminuita semitono-tono di do:



da cui derivano anche i voicings C7-9, Gb/C, C7-9+11, C7+9 di B'



Da sottolineare anche la risonanza della combinazione intervallare escogitata da Ellington per l'ampio l'accordo finale (anche questo indefinibile): una tonica ampigua in cui il "grumo" esatonale è sormontato da una decima nel registro acuto (che corrisponde a +11 e 13) e supportato da una quinta giusta al basso.

